

Die mögliche Unmöglichkeit in Ingeborg Bachmanns Prosaschreiben

Beim Lesen der lyrisch komponierten Texte von Ingeborg Bachmann kann man sich vom Zwang der Interpretation nicht befreien. In der reichen Fachliteratur findet man eine Vielzahl von Gesichtspunkten zur Analyse der Prosa Bachmanns. Die vorliegende Arbeit setzt sich ausschließlich das Ziel, solche Schlagwörter zu suchen, die zum Ausgangspunkt, zur ersten Annäherung an die Prosapoetik der Autorin dienen können. Um einen möglicherweise umfassenden Gesichtspunkt zur Interpretation zu bekommen, sind vor allem die Perspektive der Figuren (oder gegebenenfalls die Perspektive des Erzählers) zu betrachten. Am auffallendsten ist hierbei das Geschlecht der jeweiligen „Hauptfiguren“. Durch die Erscheinungen der verschiedenen Protagonisten wird eine mögliche „Findung der weiblichen Identität“¹ sichtbar. Das Inventar ist reich: von der „geschlechtsneutralen“ Figur (in *Malina*) durch die dominierend maskulinen Protagonisten des Bandes *Das dreißigste Jahr* bis zu den (alleinstehenden) Frauen des Bandes *Simultan*. Dieses eigenartige Schwanken zwischen den Geschlechtern verweist auf eine Unentschlossenheit, einen Zwischenzustand in dem Sinne, dass das jeweilige Subjekt sich irgendwo zwischen zwei Perspektiven, Grenzen und/oder Identitäten auffinden wollte. Eigenartig vermischt sich diese Problematik mit der Perspektive des Ich. „Die erste Veränderung, die das Ich erfahren hat, ist, daß es sich nicht mehr *in* der Geschichte aufhält, sondern daß sich neuerdings die Geschichte *im* Ich aufhält“² – schreibt Bachmann in den *Frankfurter Vorlesungen*. Diese „Ich-Betrachtung“ bietet zugleich eine mögliche Erklärung zu der Erzählweise, die zum Beispiel in *Das dreißigste Jahr* oder sogar in *Malina* zu beobachten ist. Die im Ich ablaufende Geschichte und die im Subjekt abgebildete, darin projizierte Wirklichkeit eröffnet einen anderen Ausgangspunkt in der Interpretation. Das sind die in Werken angesprochenen „(alltags)philosophischen Fragen“, wie die Zeitproblematik, die viel diskutierte Sprachproblematik und das Grenzmotiv. Diese lassen sich insofern „alltagsphilosophisch“ nennen, als dass sie im Allgemeinen philosophisch ähnliche Fragestellungen sind, aber meistens im „alltäglichen“ Kontext vorkommen. Solche sind im Fall der Zeitproblematik beispielsweise

- 1 Schmidt-Dengler, Wendelin: Bruchlinien. Vorlesungen zur österreichischen Literatur 1945 bis 1990. Salzburg: Residenz 1995, S. 111.
- 2 Bachmann, Ingeborg: Werke. Bd. 4. Essays, Reden, Vermischte Schriften, Anhang. Hg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum, Clemens Münster. München / Zürich: Piper 1984 (3. Auflage), S. 230.

die subjektive Zeitorientierung und die Zeit neu strukturierende innere Erinnerungen. In *Das dreißigste Jahr* ist „die Mitte des Lebens“, die abgelaufene Zeit (das dreißigste Lebensjahr) selbst angesprochen. In *Malina* wird der Begriff des „Heute“ neu definiert. Die „Erinnerungsspuren“³ beeinflussen die Erzählweise und dadurch auch die erzählte Zeit.

Die Sprachproblematik ist in zweierlei Hinsicht zu untersuchen. Man könnte sowohl die Sprache von Bachmann als auch die Auffassung von Bachmann über die Sprache erörtern. Eine an Bildern reiche, lyrisch schöne Sprache charakterisiert auch die Prosatexte der Autorin, manche kürzeren Zeilen regen auch das Gefühl eines Gedichtes an. Bachmanns Auffassung über die Sprache lässt sich aus diesen „schönen Worten“⁴ ableiten. In mehreren Werken sagt der Erzähler selbst etwas über die Sprache:

Und ich wußte plötzlich: alles ist eine Frage der Sprache und nicht nur dieser einen deutschen Sprache, die mit anderen geschaffen wurde in Babel, um die Welt zu verwirren. Denn darunter schwelt noch eine Sprache, die reicht bis in die Geste und Blicke, das Abwickeln der Gedanken und den Gang der Gefühle, und in ihr ist schon all unser Unglück.⁵

Das Sprachkonzept der Autorin folgt der wohl bekannten, fast als („postmoderne“) Phrase geltenden Auffassung von Wittgenstein, nach der die Grenzen der Sprache die Grenzen der Wirklichkeit seien.⁶ Eine Skepsis gegenüber der Sprache⁷ wird allmählich dargelegt, wobei die Umrisse einer so genannten Gaunersprache sichtbar werden. So nennt Bachmann „die Sprache voll von Phrasen, welche die tatsächliche Kommunikation erschwert, im Gegensatz zur mit weiblichen schönen Worten geäußerten Sprachutopie.“⁸

Einen nächsten, mit den vorherigen eng zusammenhängenden Gesichtspunkt bietet das Grenzmotiv⁹, der Grenzübertritt.¹⁰ Hier werden auch die organischen Verknüpfungen

3 Weigel, Sigrid: Ingeborg Bachmann – Zwanzig Jahre nach ihrem Tod. In: Studer, Liliane (Hg.): Schriftwechsel. Eine literarische Auseinandersetzung mit Ingeborg Bachmann. Zürich / Dortmund: eFeF 1994, S. 12-34., hier S. 23.

4 Lányi, Dániel: Nem jön el, mégis hiszek benne. Mondatok Ingeborg Bachmann mondatairól. Nappali ház 2 (1993), S. 45-50.

5 Bachmann, Ingeborg: Werke. Bd. 2. Erzählungen. Hg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum, Clemens Münster. München / Zürich: Piper 1984 (3. Auflage), S. 143.

6 Siehe Schmidt-Dengler 1995, S. 113.

7 Von der Lühe, Irmela: „Ich ohne Gewähr“: Ingeborg Bachmanns Frankfurter Vorlesungen zur Poetik. In: Koschel, Christine / von Weidenbaum, Inge (Hg.): Kein objektives Urteil – nur ein lebendiges. Texte zum Werk von Ingeborg Bachmann. München / Zürich: Piper 1989, S. 569-599., hier S. 571.

8 Nagy, Hajnalka: Névrombolás – nyelvtéremtés. Ingeborg Bachmann prózájáról. In: Tiszatáj 11 (2005), S. 102-114., hier S. 102. (Ins Deutsche übersetzt von mir – M. A.)

9 Vgl. Schmidt-Dengler 1995, S. 112; 114.

10 Vgl. Nethersole, Reingard: „...die unsagbare Gegenwart des Realen“: Der Konflikt von Sprache und Sein im Werk Ingeborg Bachmanns. In: Gudrun Brokoph-Mauch, Annette Daigger (Hg.): Neue Richtungen in der Forschung? : Internationales Kolloquium Saranac Lake, 6.-9. Juni 1991. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag 1995, S. 29-41., hier S. 32.

der Gesichtspunkte sichtbar, denn dieser Grenzübertritt kann sich auch auf die Sprache, den Übertritt der Grenzen der Sprache beziehen (wie z. B. in der Erzählung *Alles*). Aber daneben ist die topographische, d. h. konkrete Auslegung der Grenzproblematik, auch im Zusammenhang mit der Heimat und Heimatlosigkeit¹¹ zu entdecken. Dieses Problem wie auch alle anderen hier Erörterten lassen sich unter dem Begriff der (Un)möglichkeit, bzw. der speziell interpretierten Utopie zusammenfassen. Einen Ausgangspunkt zum Verstehen dieser Problematik könnte der Möglichkeitssinn von Musil anbieten.¹² Musil verweist unter diesem Begriff auf das Zusammensehen des Tatsächlichen und des Möglichen, und betont, dass das Nicht-Sein von etwas nicht unwichtiger sei als das Existierende.¹³ Die Prosa von Bachmann modifiziert die gewöhnliche Vorstellung der Möglichkeit. Diese „Möglichkeit“ äußert sich vielmehr als eine Unmöglichkeit, d. h. eine Utopie. Die Utopie ist im Allgemeinen ein so genannter Nicht-Ort, eigentlich ein theoretisch mögliches Konzept, das aber dennoch nicht zu realisieren ist. Dieses „Könnte-Sein“ setzt dementsprechend das Kriterium der Denkbarekeit voraus, d. h. es geht in zahlreichen Werken von Bachmann um solche denkbaren Möglichkeiten, die in Wirklichkeit sowieso notwendigerweise scheitern, deshalb sind sie vom Anfang an Unmöglichkeiten. Diese Auffassung entspricht im Großen und Ganzen der herkömmlichen Definition von Utopie, indem „der Inhalt des Textes [...] ein *Gegenbild* zur bestehenden Wirklichkeit [darstellt], das dieser kritisch entgegengehalten wird.“¹⁴ Es fehlt aber in den (früheren) Texten Bachmanns oft ein konkreter geschichtlicher Charakter, es wird eher eine allgemein verstandene Sprachutopie bzw. Sprachkritik formuliert. Hierbei wird die Sprache dementsprechend zu einem Träger des Gesellschaftlichen, der vage skizzierten Sünden der Gesellschaft; ein konventionelles Etwas, was ihre ursprüngliche (Benennungs)funktion allmählich verloren hatte. Die Utopie wird in der Geste des Grenzübertrittes geäußert. Dadurch bleibt der spezifische Antwortcharakter¹⁵ der Utopie erhalten; d. h. es wird eine (un)mögliche Antwort auf die aufgeworfene Frage der Unzulänglichkeit der Sprache formuliert, wenngleich sie nicht positiv ist. Es werden Experimente, Versuche in den Texten dargestellt, die immer wieder die gegebenen Grenzen zu übertreten, zu lockern versuchen – in der Sprache und in der Welt, denn es

11 Vgl. Pichl, Robert: *Verfremdete Heimat – Heimat in der Verfremdung*. Ingeborg Bachmanns *Drei Wege zum See* oder die Aufklärung eines topographischen Irrtums. In Iwasaki, Eijiro (Hg.): *Beggnung mit dem „Fremden“*. Grenzen – Traditionen – Vergleiche. München: Iudicium / IVG 1991, S. 447-454.

12 Siehe auch Bombitz, Attila: *Mindenkori utolsó világok. Osztrák regénykurzus*. Pozsony: Kalligram 2001, S. 75.

13 Vgl. Musil, Robert: *Der Mann ohne Eigenschaften*. Bd. 1. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1987, S. 16.

14 Voßkamp, Wilhelm: *Utopie*. In: Ricklefs, Ulfert (Hg.): *Fischer Lexikon. Literatur*. Bd. 3. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2002, S. 1931-1951., hier S. 1931.

15 Ebd., S. 1931.

gibt „[k]eine neue Welt ohne neue Sprache“.¹⁶ Die Sprache und die Welt bedingen einander – in den *Frankfurter Vorlesungen* wird auch hervorgehoben, welche Beziehung sie zueinander haben können:

Mit einer neuen Sprache wird der Wirklichkeit immer dort begegnet, wo ein moralischer, erkenntnishafter Ruck geschieht, und nicht, wo man versucht, die Sprache an sich neu zu machen, als könnte die Sprache selber die Erkenntnis eintreiben und die Erfahrung kundtun, die man nie gehabt hat.¹⁷

Das Konzept der Unmöglichkeit lässt sich in zahlreichen Prosawerken von Bachmann registrieren. Im Rahmen dieser Arbeit sind einige Beispiele durch typische Texte hervorzuheben. An das Konzept der Unmöglichkeit schließt sich eine spezielle Existenzauffassung, die Geschichten der „Zwischenfiguren“ an, die in den Texten gut nachweisbar sind. In *Malina* ist der namenlose Ich-Erzähler eine „Zwischenfigur“, eine (Un)möglichkeit zwischen den zwei maskulinen Protagonisten, Malina und Ivan. Dieses Ich ist noch kein „fertiges“ oder „ganzes“ Subjekt, es sucht seine eigene Sprache.¹⁸ Ivan und Malina sind auf der einen Seite „Sprachträger“ und in diesem Sinne „Sprachmöglichkeiten“; auf der anderen Seite können sie auch durch ihre Sprache eine Welt(erfahrung) repräsentieren. Durch die Sprache von Ivan und Malina könnte das Ich eine sprachliche Identität bekommen. Die Konklusion ist aber das Scheitern: die Möglichkeit wird zur Utopie, als Unmöglichkeit definiert sich die Zwischenfigur, und verschwindet in der Wand. Die während der Handlung des Romans geschriebenen Texte und Bücher eröffnen einen Dialog. Das zum Ivan und einer möglichen sprachlichen Identität gehörende Buch, *Esultate Jubilate* kann auch für die (Un)möglichkeit einer in der Liebe zu Ivan kodierten Heilung stehen, während die *Todesarten* als ein die Hoffnung und die Möglichkeit der Heilung vernichtendes Werk zu charakterisieren sind.

Die Funktionsunfähigkeit der eventuellen neuen Welt oder Sprache ist immer eindeutig. Das jeweilige Subjekt, die Figur der Erzählung hat aber keine andere Wahl: von ihrer ungenügenden Selbstdefinition geführt muss sie den zum Scheitern verurteilten Versuch unternehmen und in ihrem sprachlosen Wesen den Untergang erleben. Die als schlecht bewertete (Gauner)sprache wird abgebaut, und die Stelle der Sprache erobert das Schweigen. Somit ist das sprachlose Ich „zum Schweigen gebracht“.¹⁹

Die Erzählungen des Bandes *Das dreißigste Jahr* operieren mit solchen Versuchen, die den früheren Traditionen entgegenkommen, mit der Absicht, etwas jenseits des gegebenen Paradigmas zu verwirklichen. Die Erzählung *Das dreißigste Jahr* problematisiert das Konzept „die Mitte des Lebens“ oder eine als konstant erwünschte Zeit, zu der man über sich selbst nachdenkt. Man beginnt sich zu erinnern, anders als vorher, und

16 Bachmann 1984, Bd. 2., S. 132.

17 Bachmann 1984, Bd. 4., S. 192.

18 Vgl. Bombitz 2001, S. 86.

19 Bachmann 1984, Bd. 2., S. 102.

verzichtet auf die nicht mehr realisierbaren Möglichkeiten. In der Szene in der Wiener Nationalbibliothek wird ein Scheitern des Grenzübertritts dargestellt: Der Protagonist hat alles „zu Ende gedacht und dann erfahren, daß er ja lebte.“²⁰ Ein Fortfahren, ein Weitergehen ist aber blockiert: vergeblich „dachte und dachte“ er, das Durchstoßen, der Übertritt seiner Grenze ist unmöglich. Die Protagonisten suchen solche Orte, die „a pirori“ vor ihnen verschlossen sind. Sie machen dennoch einen Versuch, sie werden aber keine Revolutionäre, nur Rebellen, die gegen die Ordnung rebellieren.²¹ Dieser Versuch ist auch mit dem Mangel der Sprache verknüpft:

Er hätte sich gern außerhalb aufgestellt, über die Grenze hinübergesehen und von dorthier zurück auf sich und die Welt und die Sprache und jede Bedingung. Er wäre gerne mit einer neuen Sprache wiedergekehrt, die getaucht hätte, das erfahrene Geheimnis auszudrücken.²²

Das dreißigste Jahr lässt sich auch als ein Versuch für oder gegen das Leben interpretieren. In der Nationalbibliothekszene hat der Protagonist das Gefühl, wirklich zu leben. Weiter hinten ist zu lesen, dass er jung sterben wollte, aber nach seinem Unfall wünscht er sich dennoch das Leben. Er konfrontiert sich scharf mit Vergehen der Zeit, er beginnt, in der Wirklichkeit – und nicht in der Utopie – zu leben.

Die Erzählung *Alles* enthält das Idealmuster der (Un)möglichkeitsgeschichten. Der Vater, der beginnt, sein Kind eine neue Sprache zu lehren, ist selbst eine Verkörperung der Unmöglichkeit. Dieser dargestellte Menschentyp ist ein „absurder“ Mensch. Er lässt die Geschehnisse ablaufen, er ist kein Agens, trifft im Allgemeinen keine wahren Entscheidungen, oder wenn dennoch, trifft er eine solche, die an sich unmöglich ist. „Ich fing an, *alles* auf das Kind hin anzusehen.“²³ Alles (Un)mögliche, könnte das Zitat ergänzt werden. In einem parallelen Zitat geht es darum, was alles (Mögliche) Hanna für Fipps tun würde. Hanna operiert mit realisierbaren (konventionellen) Möglichkeiten, der Vater mit utopistischen Vorstellungen. Im Hintergrund seines Experiments steht seine mangelhafte Erkenntnis, aber er will sein Kind anders erziehen.

Lehr ihn die Schattensprache! Die Welt ist ein Versuch, und es ist genug, daß dieser Versuch immer in derselben Weise wiederholt worden ist mit demselben Ergebnis. Mach einen anderen Versuch! Laß ihn zu Schatten gehn [sic]! Das Ergebnis war bisher: ein Leben in Schuld, Liebe und Verzweiflung. [...] Ich aber könnte ihm die Schuld ersparen, die Liebe und jedes Verhängnis und ihn für ein anderes Leben freimachen. [...] Lehr ihn die Wassersprache! [...] Lehr ihn die Steinsprache! [...] Lehr ihn die Blättersprache!²⁴

Ein Streben ist es gegen das von der Gesellschaft produzierte und sich immer wieder neu produzierende Paradigma, dies zeigt sich auch darin, dass die aufgezählten „Spra-

20 Ebd., S. 107.

21 Vgl. Nagy 2005, S. 103.

22 Bachmann 1984, Bd. 2., S. 108.

23 Ebd., S. 140.

24 Ebd., S. 145.

chen" unmittelbar oder indirekt zur Natur gehören: „Schatten-“, „Wasser-“, „Stein-“ und „Blättersprache“. Die Vorstellung ist zwar äußerst dichterisch, aber auch streng utopistisch. Die Unbestimmtheit und die Unbestimmbarkeit dieser Sprachen bilden ein unübertretbares Hindernis:

Aber da ich kein Wort aus solchen Sprachen kannte oder fand, nur meine Sprache hatte und nicht über deren Grenze gelangen konnte, trug ich ihn stumm die Wege hinauf und hinunter und wieder heim, wo er lernte, Sätze zu bilden, und in die Falle ging.²⁵

Die Unmöglichkeit der Erzählung *Alles* ist der von *Das dreißigste Jahr* ähnlich. Wie auch in der Nationalbibliothekszene ist sie als ein Versuch zur Überwindung der menschlichen (Wissens)grenze zu lesen, das Experiment des Vaters wäre ebenso ausgerichtet. Sein Ziel ist, das Menschliche, das Gesellschaftliche (Erziehung) zu überwinden. Als einer der wichtigsten Gründe für die neue Sprache wird eine nicht spezifizierte Schuld erwähnt. Nachdem Fipps einige Sätze erlernt hatte, sah der Vater die Unschuld des Kindes verloren gehen. Als ob diese Schuld mit der Untersuchung oder der Wissensgier im Zusammenhang stehen würde: „Jetzt waren sie [die Würmer und Käfer – M. A.] ihm [dem Kind – M. A.] nicht mehr gleich, er untersuchte sie, tötete sie [...]“²⁶ Der Vater will dem Kind eine Art *tabula rasa* anbieten im Gegensatz zu der von einer Schuld belasteten Welt mit ihrer belasteten Sprache. Die neue Möglichkeit würde sich aus der neuen Namengebung der Gegenstände, einem neuen „Beim-Namen-Nennen“²⁷ entfalten. Die symbolische Geste des Vaters, ein leeres Blatt anzubieten, ist selbst eine Unmöglichkeit, und (re)interpretiert die Rolle der Utopie: Der Vater würde das Kind an einen Nicht-Ort setzen außerhalb der Sprache, wo er auch nie gewesen war. Es gäbe zwar theoretisch eine scheinbare Möglichkeit zum Übertreten der Grenze des gegebenen gesellschaftlichen Paradigmas oder Kontextes, einen Neuanfang, aber zugleich ist diese Möglichkeit – die Welt dem Kind „blank und ohne Sinn“ zu überlassen²⁸ – durch die sich aus der Unbekanntheit ergebende Unrealisierbarkeit determiniert. Im Tod von Fipps verkörpert sich der gescheiterte Versuch. Im Lehrprozess, der für den Vater selbst zu einem tatsächlichen Lernprozess wurde, erkennt er die Grenzen. Er erfährt, dass er zu weit gegangen ist, und er selbst das Weitergehen lernen muss. Ähnlich wie am Ende von *Das dreißigste Jahr* wird die Erkenntnis der Notwendigkeit des Weitergehens hervorgehoben. Obwohl der Vater selbst einen Ort außerhalb der Sprache der Welt und der Gesellschaft finden wollte, möchte er eben jetzt darin bleiben. Sein einziges Ziel ist nun, Hanna in der Welt zu halten, damit sie ihn darin hält. Der Vater will nicht mehr experimentieren, wenn er noch einmal ein Kind haben wird. Die Sprache löst sich wieder im Schweigen auf: „Ich

25 Ebd., S. 145.

26 Ebd., S. 145.

27 Nagy 2005, S. 104.

28 Bachmann 1984, Bd. 2., S. 143.

denke nicht mehr, sondern möchte aufstehen, über den Gang hinübergehen und, ohne ein Wort sagen zu müssen, Hanna erreichen.“²⁹

Im Band *Simultan* gerät man trotz des aufschlussreichen Endes der erwähnten Erzählungen vom ersten Band auf das absolute Terrain der Utopie, zur „(Namen)utopie der außer der Gesellschaft Stehenden“.³⁰ In den Erzählungen werden konkrete Sprachen aufgeworfen, und nach der allgemeinen Identitätssuche der Protagonisten in *Das dreißigste Jahr* geht es in *Simultan* und in *Drei Wege zum See* um den Umriss einer (un)möglichen österreichischen Identität und Heimat(losigkeit). Die Hauptfigur der Erzählung *Simultan* ist eine Simultandolmetscherin. Sie funktioniert wie eine Maschine, die die Sätze anderer Menschen übersetzt, ohne über die Bedeutungen der Worte gründlich nachzudenken.³¹ Die Unzulänglichkeit der Sprache definiert sich in der Nicht-Entsprechung oder mangelhaften Entsprechung des Wortes und seiner Bedeutung. Nadja ist eine tatsächlich nicht „lebendige“ Zwischenfigur, eine leere Identität unter den Sprachen. Eine in der Sprachlosigkeit kodierte Heimatlosigkeit wird angesprochen: „[...] ich bin schon zu lange weg, mit neunzehn bin ich weg, ich spreche nie mehr deutsch, nur wenn es gebraucht wird, dann natürlich, aber das ist etwas anderes, für den Gebrauch.“³² Die Sprachlosigkeit der Protagonistin, die sich trotz der vielen gesprochenen Sprachen deutlich manifestiert und sich nach *einer* Sprache sehnt, wird mit einer tödlichen Krankheit in eine Parallele gestellt. Die schon im ersten Band aufgeworfene Frage des Lebens versus des Todes, bzw. der Gedanke einer Krankheit und Schuld, und die dazu gehörende eventuelle Heilung werden hier weitergeschrieben. Das Weinen Nadjas erscheint als Zeichen der Identitätskrise und als Mangel des sprachlichen Könnens, als sie die Worte der Bibel nicht richtig übersetzen kann. Sie weiß zwar die Bedeutung der Worte, „aber sie wußte nicht, woraus dieser Satz wirklich gemacht war.“³³ Als ob sie ihre Grenzen entdeckt und zugleich anerkannt hätte. Das mehrmals erwähnte Motto von *Das dreißigste Jahr* „steh auf“ könnte auch im Zusammenhang mit dieser Erzählung wieder formuliert werden, indem das Leben im Gegensatz zum Absturz gewählt wird:

[...] sie fing sich benommen, sie sagte sich, es ist eine Pflicht, ich muß, ich muß leben, und nach einem zwanghaften Blick auf die Uhr kehrte sie um, um sich nicht zu verspäten, und sie verbesserte sich, aber was sage ich mir da, was heißt das denn, es ist keine Pflicht, ich muß nicht, muß überhaupt nicht, ich darf. [...] Ich darf, das ist es, ich darf ja leben.³⁴

29 Ebd., S. 158. Diese Zeilen erinnern an die letzten Worte der Erzählung *Das dreißigste Jahr*: „Steh auf und geh!“. Hierbei ist auch zu beobachten, wie ähnlich die diesen Erzählungen zugrunde liegenden Schreibkonzeptionen sind. Nach dem gescheiterten Versuch will der Protagonist die Grenzen akzeptieren, und somit beginnt er zu leben, „zu gehen“.

30 Nagy 2005, S. 111. (Ins Deutsche übersetzt von mir – M. A.)

31 Vgl. Bachmann 1984, Bd. 2., S. 295.

32 Ebd., S. 285.

33 Ebd., S. 315.

34 Ebd., S. 314.

Die Spannung zwischen der Bestimmtheit und der Möglichkeit wird an diesem Punkt problematisiert. Die Pflicht des Müssens und die Möglichkeit des Dürfens bilden die zwei Gegenpole, zwischen denen das sprachlose Subjekt sich auffinden möchte. Am rätselhaften Ende der Erzählung entdeckt Nadja etwas, sie scheint mit ihrem „Auguri!“ endlich die Verbindung zwischen dem Wort und der Bedeutung gefunden zu haben – die richtige Sprache mit dem richtigen Inhalt. Trotz dieses (scheinbar?) optimistischen Endwortes erscheint der Gegensatz der Vernichtung und des Aufstehens in der Erzählung neben der Unzulänglichkeit der Sprache: „[ich] [muß] noch einmal aufstehen, noch einmal diesen Weg gehen und hinunter zum Wagen und einsteigen und mitfahren, was dann wird, weiß ich nicht, es ist meine Vernichtung.“³⁵

Die unter den Sprachen zerstreute Identität bestätigt das Zwischenfigur-Konzept. Dieses „Zwischen-Dasein“, die „Zwischen-Existenz“ manifestiert sich nicht nur in (bzw. außer) der Sprache, sondern auch zwischen dem Schlafen und dem Wachzustand in der Erzählung *Probleme Probleme*. Hier wird eine (unmögliche) Beziehung von Beatrix, einer Zwanzigjährigen und einem verheirateten Mann, Erich dargestellt. Beatrix, deren ganzes Wesen aufgrund ihrer Schlafmanie eine verkörperte Unmöglichkeit (weder Weiterstudieren noch Arbeit) ist, definiert sich nach der *demi-vierge* (Halbjungfrau) Benennung Erichs als halbe Identität: „... und es gefiel ihr [Beatrix – M. A.] dann auch, denn sie war wenigstens etwas Halbes; etwas Ganzes hätte sie einfach nicht sein mögen [...]“³⁶ Die harte Wirklichkeit von Erichs Selbstmordversuche begehender Frau, Guggi trennt sich scharf von der durch Trägheit belasteten „Schlafwelt“³⁷ Beatrix' ab. Die Welt der Protagonistin ist voll von ihrem eigenen Narzismus, der sich im Friseursalon in den Spiegelszenen zeigt. Die halbe Identität Beatrix' betrachtet („bewundert“) sich selbst im Spiegel. Sie stellt fest, dass sie so aussehen sollte. Als ob sich das halbe Subjekt mit Hilfe des Spiegels verdoppeln würde, um den Schein, die Illusion des „Ganz-Seins“ für einen Moment erreichen zu können. Der Versuch aber, ihre schöne Identität zu gewinnen, scheitert an der „rücksichtslosen Behandlung“, und sie läuft in den Regen.

Drei Wege zum See symbolisiert (un)mögliche Pfade aus der Vergangenheit in die Gegenwart: man unternimmt noch einmal einen Weg in Gedanken, in Erinnerungen. Während es in der Prosa Bachmanns äußerst typisch ist, dass man wegen einer subjektiven Wirklichkeit kaum mit der Realität entsprechenden Verhältnissen, Gedankenflüssen konfrontiert ist (siehe in *Malina*, *Das dreißigste Jahr* usw.), befindet man sich in

35 Ebd., S. 311. Der Gedanke des Abstürzens, des Falles, der Vernichtung ist ein permanentes und sich wiederholendes Thema der Schriftwelt Bachmanns. Die Gedankenwelt dieser Zeilen ähnelt einigermaßen den letzten Worten des Gedichtes *Keine Delikatessen*: „Mein Teil, es soll verloren gehen.“

36 Ebd., S. 328.

37 „Schlafwelt“ – die Konstruktion ist ungewöhnlich, aber es geht in der Erzählung um keine Traumwelt, es fehlt fast das vollständige Assoziationsfeld des Traums.

Drei Wege zum See in einer scheinbar zeitlich-räumlich relativ gut charakterisierbaren Welt. Dies zeigt schon am Anfang die drei Wege markierende Wanderkarte, der „der Autor [...] Glauben schenkte.“³⁸ Ähnlicherweise scheint sich die Zeit empirisch fassen zu lassen, es wird nämlich mehrmals betont, dass Elisabeth niemals ohne Uhr in den Wald gegangen ist. Dieser Schein der Realität wird während des Gehens der Wege durch Erinnerungen, auftauchende Geschichten von der Protagonistin, Elisabeth Matrei, aufgelöst. Die (Un)möglichkeit der Liebe, der Sprache und der Heimat zugleich konzentriert sich in der Figur Trotta, des Freundes von Elisabeth. Die Protagonistin ist ebenfalls eine Zwischenfigur, die Verkörperung der noch nicht entschiedenen Frage der Heimat und Identität zwischen Trottas Heimatlosigkeit und Sprachlosigkeit, und der Sprache und Heimat ihres Vaters. Elisabeth wiederholt ihren (Lebens)weg im Gedanken. Der Name von Trotta verweist auf eine noch nicht vollzogene mögliche Vernichtung, als ob Trotta das Schicksal von Elisabeth determinieren würde: „er [Trotta] [zog] sie, erst nach seinem Tod, langsam mit sich [...] in den Untergang, [entfremdete] sie den Wundern [...] und [ließ] sie die Fremde als Bestimmung erkennen [...]“³⁹ Die bisherige (allgemeine) Identitätsproblematik und Grenzproblematik werden konkret auf Österreich angewendet und sowohl durch Trotta als auch durch Elisabeth angesprochen. Es wird eine Art durch die geschichtlichen Ereignisse bestimmte „als-ob“-Identität aufgeworfen.⁴⁰

[...] es hätten ihn [Trotta] auch die Sprachen aufgelöst. [...] Trotta sprach deutsch wie ein Fremder, aus einer deutschen Fremde, und französisch wie ein Franzose, aber daran lag ihm nichts, und auch nichts daran, daß er zwei oder drei slawische Sprachen sprach wie jemand, der nur lange weg war, und einmal sagte er ihr: Ich habe herausgefunden, daß ich nirgends mehr hingehöre, mich nirgends hinsehe, aber einmal habe ich gedacht, ich hätte ein Herz und ich gehöre nach Österreich. Doch es hört alles einmal auf, es kommt einem das Herz und ein Geist abhanden, und es verblutet nur etwas in mir, ich weiß aber nicht, was es ist.⁴¹

Dieses Bild weist auch auf das Ende der Erzählung hin, wo Elisabeth aus Kopf (Geist) und/oder Herz blutet, damit ihre Heimatlosigkeit und ihre Angehörigkeit zu niemandem zeigt. Sie verlor nämlich Trotta, ihre große Liebe und auch die anderen „Liebhaber“. Ihre Ehe mit Hugh war von Anfang an eine Unmöglichkeit. Sie könnte noch zu seinem Vater und Bruder gehören, aber nach einer bestimmten Zeit verlässt sie „mit Hilfe“ des Pariser Telegramms auch ihr Zuhause und die Sprache des Elternhauses, als ob sie fliehen würde. Der Vater, Herr Matrei hat die Fähigkeit, die Sprache richtig zu benutzen, „[e]r liebte auch die Dialektworte wie sie, spielte sie im richtigen Moment hinein in einen Satz [...]“⁴² Elisabeth will aber nicht mehr jedes Wort verstehen „bis in die Wurzel,

38 Ebd., S. 394.

39 Ebd., S. 415f.

40 Ebd., S. 453.

41 Ebd., S. 453.

42 Ebd., S. 452.

jeden Mißbrauch, jede Fälschung, jede Vulgarität“⁴³. Die Sprachproblematik, die vor dem Band *Simultan* eher im Allgemeinen, im Bezug auf *die* Sprache als gesellschaftliches Gebilde formuliert wurde, wird hier auf konkrete Sprachen angewendet. Der Dialog der Grenzen im topographischen⁴⁴ und sprachlichen Sinne markiert die Stelle der Utopie, des jenseits der Grenzen existierenden Nicht-Ortes, dessen Bild sich aus der Figur von Trotta entfaltet:

Auf dem Höhenweg 1 kam sie wieder zur Zillhöhe mit den Bänken, und sie setzte sich einen Moment, schaute kurz auf den See hinunter, aber dann hinüber zu den Karawanken und weit darüber hinaus, nach Krain, Slawonien, Kroatien, Bosnien, sie suchte wieder eine nicht mehr existierende Welt, da ihr von Trotta nichts geblieben war, nur der Name und einige Sätze, seine Gedanken und ein Tonfall. [...] je besser sie ihn verstand, desto mehr verschwand von ihm, was wirklich gewesen war, und die Geistersätze kamen von dort unten, aus dem Süden: Verschaff dir nichts, behalt deinen Namen, nimm nicht mich, nimm dir niemand, es lohnt sich nicht.⁴⁵

Elisabeth versucht vergebens Trotta zu rufen „mit allen seinen Namen“.⁴⁶ Sein Name geht verloren. Das postulierte Ziel mit (scheinbar?) symbolischem Gehalt, das Erreichen des Sees bedeutet keine Rettung von der in der Mehrsprachigkeit verborgenen Sprachlosigkeit: Elisabeth schrie zu seinem Vater auf Englisch: „Daddy, I love you [...]“.⁴⁷ Der die eigene Sprache besitzende Vater kann den mehrsprachigen Wirrwarr nicht verstehen. Die Antwort von Elisabeth auf die Frage des Vaters, was sie gesagt haben, ist auch metaphorisch interpretierbar: „Mir ist kalt“ – sie steht nämlich ohne die Sprache und die Wärme der Heimat und des Elternhauses da.

Auf dem Weg zurück nach Paris begegnet Elisabeth Branco, dem Vetter Trottas. Als sich herausstellt, dass er sie liebt, vergeht die restliche Zeit, die sie wegen der Verspätung des Flugzeuges nach Moskau zusammen verbringen, schweigend. Das Ich wird wieder zum Schweigen gebracht. Branco, die Parallelfigur Trottas, personifiziert im Moment des Wartens und des Schweigens die aus Trottas Mehrsprachigkeit bleibende Sprachlosigkeit und zugleich die Liebe Trottas zu Elisabeth. Die Unmöglichkeit der mehrsprachigen Identität wird durch das Schweigen aufgelöst. Nachdem die Beziehung

43 Ebd., S. 452.

44 Die (Sprach)topographie bei Bachmann wird von Weigel folgendermaßen aufgefasst: „Die Sprachbilder und Chiffren, mit denen die Städte hier vergegenwärtigt werden, machen deutlich, daß die subjektiven Erfahrungen, Ängste, Hoffnungen und Sehnsüchte in Bildern und Namen aus einer *imaginären Topographie* des kulturellen Gedächtnisses Gestalt gewinnen, die die Topographie realer Städte überblendet und überschreitet.“ Weigel, Sigrid: „Stadt ohne Gewähr“ – Topographien der Erinnerung in der Intertextualität von Bachmann und Benjamin. In: Götsche, Dirk / Ohi, Hubert (Hg.): Ingeborg Bachmann. – Neue Beiträge zu ihrem Werk. Internationales Symposium Münster 1991. Würzburg: Königshausen & Neumann 1993, S. 253-264., hier S. 257.

45 Ebd., S. 429.

46 Ebd., S. 434.

47 Ebd., S. 465.

von Elisabeth mit seinem Freund, Philippe zu Ende ist, isoliert sie sich vollkommen und wird zu einer echten unmöglichen, nirgendwohin gehörenden Zwischenfigur, entfernt von Herrn Matrei und auch von der „Geisterwelt“⁴⁸ Trottas. Die Gespräche von Elisabeth und Philippe sind von der von Philippe erahnten Möglichkeit des Zusammenbruches von Elisabeth belastet. Die Figur der Protagonistin konzentriert sich in Todmüdigkeit.⁴⁹ Philippe und Trotta lassen sich miteinander vergleichen, da Philippe ähnlich wie ehemals Trotta gegen die „Berufsreise“ von Elisabeth protestiert. Das Vergleichen hier ist auch sprachlich orientiert: „Aber sein Satz hatte nichts mit dem Satz Trottas zu tun, seine Stimme hatte nichts von der Stimme Trottas [...]“⁵⁰ In der letzten Szene, allein geblieben und vom Telefon aus dem Traum aufgeweckt sucht Elisabeth den Zettel, den sie von Branco am Flughafen bekommen hat. Dieser Zettel mit den geschriebenen (!) „Geistersätzen“ könnte eine Nachricht von Trotta aus der sprachlosen Geisterwelt sein: „Ich liebe Sie. // Ich habe Sie immer geliebt.“⁵¹ Die Liebe, die schon in *Malina* auf eine erhoffte aber trotzdem unmögliche Heilung von der „tödlichen Krankheit“, von der Todmüdigkeit hinweist, wird hier auch mit der sprachlosen Identität der Protagonistin zu einem (un)möglichen Traum oder Tod gebracht:

[Sie] griff nur nach dem kleinen zerknüllten Zettel, den sie unter ihr Kopfpolster schob, ehe sie einschlief, schon am Schlafrand getroffen von einem Traum, und sich an den Kopf griff und an ihr Herz, weil sie nicht wußte, woher das viele Blut kam. Sie dachte trotzdem noch: Es ist nichts, es ist nichts, es kann mir doch gar nichts mehr geschehen. Es kann mir etwas geschehen, aber es muß mir nichts geschehen.⁵²

Die letzten Worte, die auch Hinweise für Trottas Verblutung in seiner Sprachlosigkeit und Heimatlosigkeit sind, eröffnen eine schwer fassbare Opposition zwischen dem Können und dem Müssen. Der Teil: „es kann mir nichts geschehen“ lässt sich auch so interpretieren, dass ihr nichts mehr geschehen kann, weil sie alles (Un)mögliche er-, durch- und überlebt hat. Die Begründung kann aber auch auf die außerstehende Position der Protagonistin hinweisen. Das unmögliche Feld der Utopie, in der sie sich getrennt von Vater, Heimat (vgl. Vaterland) und Liebhabern befindet, entzieht sie aus der Bestimmtheit, dem Zwang und dem Müssen der realen Welt.

Der Begriff der (Un)möglichkeit ist in den Texten von Bachmann systematisch aufzufinden. Diese Perspektive kann auch einige von den häufig thematisierten Problematiken integrieren und somit ergibt sich die Entfaltung eines eigenartigen Utopiekonzeptes. Die Texte konzipieren einen unmöglichen, erkenntnistheoretisch leeren, postmodernen (Nicht-)Ort, wo sich die jeweiligen Zwischenfiguren verbergen können. Das

48 Siehe Bombitz 2001, S. 99; 101.

49 Vgl. Bachmann 1984, Bd. 2., S. 483.

50 Ebd., S. 485.

51 Ebd., S. 477.

52 Ebd., S. 486.

zum Schweigen gebrachte Ich markiert das Scheitern des unmöglichen Grenzübertrettes von dem Subjekt, das in seiner Sprachlosigkeit nicht mehr imstande ist, seine Welt durch eine neue Sprache (oder umgekehrt: seine Sprache durch eine neue Welt) zu erneuern. Die Spannung wird durch die Nicht-Sprache (Schweigen) und den Nicht-Ort (Utopie) aufgelöst. Bachmann projiziert dieses Unmöglichkeitskonzept auch auf die Literatur in den *Frankfurter Vorlesungen*:

So ist die Literatur, obwohl und sogar weil sie immer ein Sammelsurium von Verganem und Vorgefundenem ist, immer das Erhoffte, das Erwünschte, das wir ausstatten aus dem Vorrat nach unserem Verlangen – so ist sie ein nach vorn geöffnetes Reich von unbekannten Grenzen.⁵³

Die Literatur aber, die selber nicht zu sagen weiß, was sie ist, die sich nur zu erkennen gibt als ein tausendfacher und mehrtausendjähriger Verstoß gegen die schlechte Sprache – denn das Leben hat nur eine schlechte Sprache – und die ihm darum ein Utopia der Sprache gegenüberstellt [...] ⁵⁴

Somit wird die (Sprach)utopie in die Literatur hineinprojiziert. Mit dieser Geste wird dennoch eine neue Sprache geschaffen, die auch eine Quasi-Metasprache, ein Erzählen über die in der literarischen Sprache kodierte Utopie der Sprachlosigkeit sein kann.

53 Bachmann 1984, Bd. 4., S. 258.

54 Ebd., S. 268.